

Prikazi i recenzije

Adrian PELC

Granice filma / granice filozofije

(Ljubiša Prica, 2016, *Film kao medij filozofskog mišljenja*, Zagreb: Naklada Jurčić)

Film kao medij filozofskog mišljenja proširena je doktorska disertacija Ljubiše Price objavljena u Nakladi Jurčić 2016. godine. Ova je knjiga zanimljiva iz više razloga. S jedne strane, Prica u njoj postavlja nekoliko temeljnih pitanja teorije filmskog medija: kako definirati film iz strogo objektivne perspektive s obzirom na njegov materijalni medij, kako definirati film kao medij koji prenosi značenje odnosno mišljenje, kako definirati film kao medij koji je sposoban artikulirati ne samo značenje-mišljenje, nego i specifičnu vrstu tog značenja, onu filozofsku (usp. Prica, 2016: 9). S druge strane, Prica bira pristup koji smatra "sustavnim i temeljitim" (*ibid.* 287), pristup koji pretpostavlja preispitati temeljne argumente klasične teorije filma te ponuditi vlastite analitičke modele; Pricinim riječima:

Uz uvažavanje klasika filozofije kao što su Platon, Hegel i Heidegger te klasika filmske teorije poput Münsterberga, Arnheima, Ejzenštejna i Epsteina, glavna metoda istraživanja bit će analitička (analiza i pročišćavanje pojmova i teorija uz korištenje alata poput analogije, protuprimjera, misaonog eksperimenta, deduktivnog i induktivnog eksperimenta), upotpunjena interpretacijom i teorijskom primjenom konkretnih filmskih djela. (*Ibid.* 8)

Cijela je knjiga, dakle, u neku ruku pisana u znaku temelja: temeljna pitanja propituju se temeljito uzimajući u obzir temeljne tekstove te pročišćujući temeljne pojmove. Njena će struktura slijediti ovu arhitekturu temelja; *Film kao medij filozofskog mišljenja* podijeljen je u tri dijela, od kojih svaki odgovara jednom od pitanja medija – što je film kao materijalnost, što je film kao artikulacija mišljenja, što je film kao artikulacija filozofskog mišljenja – te svaki od tih dijelova donosi pregled osnovnih relevantnih tekstova o danoj tematici, ali i samostalne analize, pročišćavanja pojmova.

Ovaj će prikaz pokušati u najsazetijem mogućem obliku prikazati rezultate rada na svakom od tri osnovna pitanja knjige te zatim uputiti na određene argumentacijske nekonzistentnosti, određenu krizu temelja koja se javlja svaki put kad se čini da se doseglo potpuno jasne, konačne zaključke.

1. ONTOLOŠKO ODREĐENJE FILMA

Prvo veliko Pricino poglavlje nosi naslov "Ontološko određenje filma" te on u njemu želi ponuditi novu opću definiciju filma. Ispitujući element po element, Prica pokušava odbaciti sve što filmu nije esencijalno, a pri tome i sve prijašnje definicije koje su se zasnivale upravo na odbačenim karakteristikama. Počinjući doista od početka, on nas podsjeća na inherentnu ovisnost filma o tehnologiji, da bi zatim napomenuo kako ta ovisnost ipak ne može poslužiti kao *differentia specifica* iz dvaju razloga. S jedne strane, ne postoji jedinstven fizički filmski medij:

Danas, kad svjedočimo promjeni paradigme u projekcijskoj tehnologiji i zamjeni 35-milimetarske celoidne vrpce suvremenom digitalnom tehnologijom u većini kino dvorana, jasno je da, iako je filmska vrpca bila ključna u nastanku filma, nije nužna kao fizički medij. (*Ibid.* 23)

S druge strane, film nipošto nije jedini fenomen ovisan o tehnološkim procesima: "iako su sustav za prikazivanje i fizički medij kao nositelji informacija esencijalni, konstitutivni i prema tome inherentni filmu koji u njihovom odsustvu gubi postojanje, ipak nisu dovoljni da bi se odredilo što je to film" (*ibid.*). Zaboravite, dakle, na fizički medij.

Odvajajući se zatim od strogo materijalnih aspekata, Prica kritizira definiciju filma kao vizualnog medija jer joj nedostaje distinkcija prema slikarstvu, ali i Peterličevu kanonsku definiciju filma kao "fotografskog i fonografskog zapisa izvanjskog svijeta". Dok je fonografski kriterij ove definicije previše restriktivan jer nijemi film izuzima iz domene filma, fotografski je kriterij previše neprecizan jer ne omogućava razgraničenje prema fotografiji, ali i restriktivan jer ne uzima u obzir digitalnu tehnologiju te računalno generirane slike koje također mogu biti dio filma.

Prica zatim prelazi na definiciju filma kao "pokretnih slika" te iznosi najinventivniji, ali i najproblematičniji dio svojeg određenja filma. On, naime, zamjera gotovo svim prethodnim istraživanjima da

brkaju subjektivne i objektivne kriterije, ono što film samostalno, empirijski, ili, ako hoćemo, ontološki, jest i ono što film jest za subjekt, gledatelja, subjektivnu percepciju. Jednom kad se nadiđe ovu zbrku, postaje jasno da iz strogo objektivne perspektive film uopće nisu pokretne, već statične slike, pokret je samo iluzija: “Dakle, zbog toga što se u stvarnosti ni slika ni neki njezin dio stvarno ne kreću, čini se da je plauzibilnije govoriti o perceptivnoj iluziji pokreta nego o stvarnom pokretu” (*ibid.* 54). Jednom kad je ova poteškoća otklonjena, primi ćemo se novoj definiciji filma kao “sukcesivnog nizanja statičnih slika na ekranu kontingentno popraćenog zvukom koje može prenositi značenje” (*ibid.* 63). Kao što vidimo, ovisnost o tehnici zadržana je bez preciziranja esencijalnog materijalnog medija (ne precizira se vrsta ekrana), fonografski je kriterij postao kontingentan, fotografski je kriterij nestao, otvorivši prostor crtanom filmu i digitalno generiranim slikama, a značenje se može, ali i ne mora prenositi; premda je konačna formulacija pomalo neobična, izgleda da se zaobišlo sve zamke prethodnih definicija filma.

Vratimo se, međutim, na trenutak na statične slike: čini se da je ključni pomak prema krajnjoj objektivnosti kojim se Prica definicija emancipira od perceptivnih iluzija sadržan upravo u negaciji pokreta, intuitivno očitog svojstva filma; kad shvatimo da su filmske slike “nepokretne jednako kao i bilo koji njihov dio” (*ibid.* 55), dosežemo njegov temeljni, osnovni, nedjeljivi element. Ne bi li se, međutim, slijedeći upravo logiku koju Prica nameće, moglo pokazati kako se i taj element u konačnici raspada? Uzmimo da se film gleda na LCD ekranu (savršeno legitimnom tehničkom sredstvu reprodukcije prema Prici) i primijetiti ćemo da slika, strogo objektivno gledano, ne postoji: zapravo postoji niz piksela postavljenih u koordinatni sustav od kojih svaki sadrži plavi, zeleni i crveni filter. Različite boje (uključujući crnu i bijelu kao ne-boje) nastaju ovisno o količini svjetlosti koju propušta svaki od tri navedena filtera tek unutar vidnog polja, zahvaljujući slabosti percepcije; ono što na ekranu objektivno postoji nije slika, već vrlo velik broj različito obojenih točkica, slika je samo rezultat percepcije. Ako bismo htjeli ovaj argument gurnuti i korak dalje, mogli bismo se podsjetiti na to da slika općenito zapravo ne postoji neovisno od leća ljudskog oka, postoji svjetlost koja se lomi, ali je i ona tek niz fotona koji se pak ponašaju kao čestice, ali i kao valovi; slika (pokretna ili nepokretna) već je geštalt, kao što je još Arnheim toga bio savršeno svjestan (usp. Arnheim, 2006: 3).

Stvari postaju još i kompliciranije uzmemo li u obzir da sam Prica nešto dalje navodi kako film “dostiže puninu forme tek u umu subjekta-gledatelja” (Prica, 2016: 78). Statične slike, temeljni nedjeljivi elementi filma, s jedne strane, u potpuno objektivnom svijetu lišenom ljudske percepcije i njenih slabosti, ne postoje, a s druge strane puninu svoje forme dosežu unutar uma subjekta-gledatelja gdje su slike pak

sasvim očito pokrenute. Pricin temelj nove definicije filma raspada se, dakle, uvijek u sve manje elemente, ili se pak gubi unutar percepcije koja ga je u stanju registrirati samo kao pokret. Gotovo da se postavlja pitanje nije li stoga ovakva definicija filma proizvoljnija od prethodno odbačenih: jednom kad se subjektivni kriterij izgubio, osuđeni smo ili na beskonačno poniranje sve do razine teorije čestica (a možda još i dublje), ili na proizvoljno zaustavljanje na elementu koji je u konačnici ponovno ovisan o subjektivnosti.

2. FILM KAO MEDIJ MIŠLJENJA

U sljedećem velikom poglavlju Prica pokušava odrediti odnos filma i mišljenja krećući se kroz nekoliko faza. Kako bi demonstrirao da se radi o relevantnom pitanju, on započinje pregledom rada niza autora koji ne samo da su uočili analogiju između filma i mišljenja, nego su se poigrali i tezom da je sam film sposoban misliti. Od pretpostavke Émilea Vuillermoza da je “film analogan umu jer, kao što um ovisi o fizičkim procesima u mozgu, filmski um kauzalno ovisi o fizičkom procesu kretanja sličica na filmskoj vrpici” (*ibid.* 87), teze koja naizgled nalazi materijalne analogije između filma i uma, preko Eizenštejnovih razmatranja o intelektualnoj montaži koja je ovdje shvaćena kao nezavisan proces filozofskog mišljenja, Deleuzeovih analiza modernog filma sve do “filmozofije” Daniela Framptona koja film prikazuje kao svojevrstan transcendentni *cogito*, “sveznajuće biće koje posjeduje znanje i mišljenje cjeline djela” (*ibid.* 105), Prica pokazuje na kojim je sve nivoima rasprostranjena pretpostavka o čvrstoj analogiji između filma i procesa mišljenja.

Kako bi se, međutim, ispitalo kritičku vrijednost te analogije, Prica smatra da je potrebno vratiti se korak unatrag te barem okvirno definirati samo mišljenje. Problem s kojim se pri tome moramo suočiti Prica jasno formulira: “posjedujemo više znanja o funkcioniranju filma nego o funkcioniranju uma” (*ibid.* 119). Pa ipak, iz rada različitih teoretičara moguće je ekstrapolirati neka opća svojstva mišljenja koja će zatim služiti kao temelj usporedbi s filmom. Prvo obilježje mentalnog koje Prica preuzima od Richarda Rortyja jest nepopravljivost (*incorrigibility*) koja pretpostavlja da je “za razliku od fizikalnih izvještaja nementalnih stvari koji se primjerice empirijskim istraživanjem ili opažanjem mogu oboriti, mentalne izvještaje nemoguće oboriti jer nemamo uvid u nečija mentalna stanja” (*ibid.* 122). Drugim riječima, svaki je izvještaj o vlastitom mentalnom stanju potencijalno lažan, neproverljiv, jer se proces mišljenja odvija u “prvom licu jednine koje je nemoguće priopćiti” (*ibid.*). S obzirom na to da je film “javno dostupan svima” (*ibid.* 146) te “pruža izravan uvid u sva svoja stanja” (*ibid.* 124), on ne zadovoljava ovaj kriterij.

Sljedeći je važan kriterij mišljenja intencionalnost, usmjerenost, svojstvo da bude o nečemu (usp.

ibid. 125). Premda su filmovi uvijek o nečemu, Prica smatra da “ne bismo rekli za film da zapravo posjeduje intencionalnost mentalnih stanja poput vjerovanja i uzbuđenosti” (*ibid.*). Takvu se vrstu intencionalnosti, međutim, može pripisati tvorcima filma te se time zapravo primičemo Pricinu, ovaj put razočaravajuće neinventivnom zaključku: “film ne posjeduje obilježje mentalnog, ali ukazuje na mentalna stanja i procese svojih stvoritelja” (*ibid.*). Premda će razviti još nekoliko kriterija mišljenja, Prica se zapravo sustavno vraća ovom zaključku; film je postao nova vrsta medija, ne više materijalni medij, već medij kojim komuniciraju umovi, um autora (premda s obzirom na složenost procesa kojim nastaje film često nije jasno tko bi to bio) i um gledatelja; pojam medij je, dapače, ovdje definiran kao “posrednik mišljenja” (*ibid.* 147).

Prica zatim nudi opširan popis mogućih značenja oblika filmskog zapisa, uglavnom preuzet iz Peterličevih *Osnova teorije filma* te pokazuje kako se svaki element filma nalazi u službi autorove volje za prenošenjem značenja; tako primjerice “statičnom kamerom autor može istaknuti sadržaj prizora [...], ali i proizvesti iznenađenja pojavljivanjem novog elementa u kadru” (*ibid.* 152). Zapravo je Pricin ključni odmak od Peterlića sadržan upravo u tome da filmski vokabular ne promatra kao opće norme snimanja koje nose konvencionalna značenja, nego isključivo kao sredstva koja stoje na raspolaganju autoru (“vožnjom naprijed autor može izdvojiti...”, “ubrzavanjem pokreta autor može simbolizirati...” itd.).

Autorova intencija time postaje temeljni element ne samo filma kao medija mišljenja, nego i svake valjane interpretacije; Prica vrlo jednoznačno navodi: “da bismo bili sigurni koja je svrha filma, nužno je poznavanje namjera autora (jednog ili više) filma” (*ibid.* 214). Ako primjerice želimo ponuditi valjanu filozofsku interpretaciju filma *Osmi putnik* (*Alien*, 1979), doslovno je nužno pronaći intervju ili neki drugi izvor u kojem će sam Scott eksplicirati i potvrditi filozofske pretenzije i teze filma (usp. *ibid.* 214–219); nema dokaza da je Charlie Chaplin čitao Marxa te je stoga pogrešno *Moderna vremena* (*Modern Times*, 1936) promatrati kao film koji iznosi marksističke teze (usp. *ibid.* 259).

Odmah, naravno, možemo uočiti dva problema ovakvog pristupa: možemo primijetiti kako interpret postaje gotovo suvišan, njegov je glavni zadatak pronaći gdje i kad je autor jasno i jednoznačno definirao značenje svog filma. Drugi je problem nešto složeniji. Bitno je, naime, spomenuti da Prica prilično oštro, ali i opravdano, napada potpuno relativistički stav Mime Simić o filmskoj kritici, stav koji pretpostavlja da značenje filma ovisi isključivo o subjektu te da je svaki pokušaj da se pronađe objektivno značenje prikrivena ideologija (usp. *ibid.* 161). Prica tom krajnje subjektivističkom stavu zamjera da pogrešno i površno tumači objektivnost, on u njenu obranu navodi: “To ne znači da je nužno imati iste poglede na stvar, već samo da je predmet istraživanja fiksiran, stvaran,

kako bi se mogao razviti daljnji komunikacijski diskurs” (*ibid.* 169). Sjetimo li se, međutim, njegove prve karakteristike misli – nepopravljivosti, apsolutne nemogućnosti da se ovjeri subjektivni izvještaj – postaje jasno da upravo Pricin temelj za valjanu interpretaciju (autorova intencija) nije fiksiran i stvaran. Autor uvijek može lagati o svojim intencijama, snimiti film koji artikulira filozofske teze i izjaviti da je želio snimiti film strave B produkcije. Tako je sam Prica prisiljen ispraviti Dana O'Bannona, scenarista i jednog od autora filma *Osmi putnik* čiji bi iskazi trebali ovjeriti interpretaciju tog filma: kad O'Bannon tvrdi da je *Osmi putnik* film o muškom silovanju, Prica primjećuje da je silovanje svjestan moralan čin te da stoga tuđinac ne može nekoga silovati: “je li doista riječ o silovanju? Osim u figurativnom smislu, rekao bih da nije” (*ibid.* 220). Izgleda da sad autor ne zna što je snimio (ili, naravno, namjerno daje bombastičnu izjavu kako bi propagirao svoj film), a interpret mora intervenirati i ispraviti ono što bi trebalo biti krajnja ovjera njegovog tumačenja.

Zapravo Prica i Simić tvore dva komplementarna pola istog pristupa tvorbi značenja. Dok Simić pretjeranu važnost daje subjektivnoj interpretaciji te time zanemaruje da postoje opće značenjske konvencije (da primjerice prikaz lika iz donjeg rakursa sugerira prije njegovu nadređenost nego njegovu podređenost okolini te da to konotativno značenje nema nikakve veze s ideološkom orijentacijom gledatelja već s konvencijama filmskog jezika), Prica bi htio da je značenje apsolutno zadano autorovom intencijom, neka vrsta transparentne komunikacije među umovima: Marx razmišlja te svoje intencije pretače u *Kapital* ili *Njemačku ideologiju*, Chaplin čita Marxa, razumije njegovu intenciju te je pretače u *Moderna vremena*, a gledatelj pak iz *Modernih vremena* iščitava Chaplinovu intenciju: filmski prikazati Marxa. S obzirom na to da Chaplin, međutim, ne citira Marxa eksplicitno “komične situacije u tvornici mogu se daleko jednostavnije objasniti kao Chaplinov komentar modernog kapitalističko-industrijalističkog sustava kojemu je profit nadređen blagostanju i sreći eksploatiranih radnika, nastao jednostavnim promatranjem društveno-političke situacije” (*ibid.* 259–260). To da bi Marxove teze mogle utjecati na Chaplinovu percepciju pozicije radnika bez obzira na to je li Chaplin čitao samog Marxa, da bi one kao element koji se odvaja od svog autora te cirkulira diskursom mogle utjecati na Chaplinovo “jednostavno promatranje”, za Pricu je neprihvatljiva teza. Pri tom je gotovo ironično da Prica, kad želi opisati društveno-političku situaciju koju Chaplin kritizira, i sam poseže, rekli bismo neintencionalno, upravo za marksističkim vokabularom. Izgleda da Prica zapravo isključivo denotativna značenja smatra legitimima: ako autor eksplicitno kaže “to je Marx!”, onda je to Marx; ako pak ono što je autor snimio (ili napisao) samo podsjeća na Marxa, onda je mnogo jednostavnije pozvati se na njegovu jednostavno promatranje. Iskaz se unutar ovakve she-

me uvijek prenosi linearno, od svijesti do svijesti, nezamislivo je da bi on, kao dio fundusa općeg, impersonalnog znanja, utjecao na autora, da je Chaplin mogao snimiti marksistički film a da to nije namjeravao, čak bez da je ikad čitao samog Marxa.

Kako je, međutim, nemoguće provjeriti je li Chaplin doista čitao Marxa – on uvijek može reći da ga nije čitao premda ga je čitao, ili tvrditi da je snimio marksistički film premda je jednostavno htio snimiti komediju – Pricin temeljni element koji treba ovjeriti film kao medij značenja, a time nužno i mišljenja, pokazuje se nestvarnim, kao što su se nestvarnima pokazale i statične slike; sam logički sistem koji postulira da je mišljenje “nepopravljivo” i da film “dostiže puninu forme tek u umu subjekta-gledatelja” te temeljne elemente jednostavno ne može obuhvatiti.

3. FILM KAO MEDIJ FILOZOFSKOG MIŠLJENJA

Treće i posljednje veliko poglavlje Prica započinje vraćajući se još jednom počecima, ovaj put Platonovoj paraboli o špilji. On navodi kako je dio filmske kritike stanovnike špilje poistovjetio s filmskom publikom koju sjene projicirane na zidove drže u stanju otupljenosti. Iz te se analogije može izvući zaključak da je “gledanje filma situacija u kojoj se predajemo spoznajno i edukativno irelevantnim slikama” (*ibid.* 175). Prica ovaj “radikalno skeptički prigovor” filmu odbacuje; premda napominje da postoje filmovi koji su “napravljeni s jedinom intencijom da se eksploatacijom ljudskih osjećaja, strahova i nadanja ostvari materijalna dobit” (*ibid.* 188), on smatra da se iz primjera kao što su *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920) ili *Matrix* (*The Matrix*, 1999) vrlo jasno može razabrati da film posjeduje određenu “moć osvježavanja” (*ibid.* 187) te da bi sami stanovnici špilje, ako bi im se sustavno prikazivalo neki od tih filmova, vjerojatno postali svjesni svoje vlastite pozicije.

Film je, dakle, više od jeftine zabave, on može biti “medij kultiviranja čovjeka” (*ibid.* 190) te sadrži u najmanju ruku edukativnu, ako ne i spoznajnu vrijednost. Jednom kad je radikalno skeptički prigovor otklonjen, može se pristupiti pitanju je li taj medij kultiviranja čovjeka ujedno i filozofski medij. Ako pri tome mislimo na “filozofiju u filmu” (*ibid.* 206), na mogućnost da lik (ili natpis) eksplicitno verbalno izrazi filozofsku tezu, odgovor je, naravno, potvrđan. Zanimljivije je, međutim, pitanje “filma kao filozofije” (*ibid.*), pretpostavka da se filozofirati može inherentno filmskim sredstvima.

Prica smatra da film prema filozofiji otvara već racionalno promišljanje koje je njegov nužan preduvjet, potreba da se “osmisli ideju, izradi scenarij, crteže ili skice kadrova” (*ibid.* 202) svjedoči o racionalnom planu koji stoji iza filma te se u njega prenosi:

Čini se da je upravo ta racionalnost kao umska sposobnost, koja se u umjetničkom djelu očituje u njegovu smislu do kojeg dolazimo konstruktivnim tumačenjem značenja djela, razlog zbog kojega se film kao umjetnost počeo intenzivno dovoditi u blisku vezu s filozofijom.” (*ibid.*)

Time se vraćamo već skiciranom argumentu o autorskoj intenciji koja mora biti eksplicitno izražena kako bi film filozofirao.

Taj argument sad, međutim, dobiva i nov, komplementaran, element: pojavljuje se stalni zahtjev za jasnim denotativnim značenjem do kojeg se film ne može dovinuti. Prica odnos filma i filozofije analizira kroz četiri pitanja – može li film postaviti filozofsko pitanje, može li film opovrgnuti filozofsku tezu, može li film ilustrirati filozofska stajališta, probleme i teorije, može li film biti misaoni eksperiment – te svaki put daje ambivalentan odgovor. On primjerice navodi da nedokumentaran film može eksplicitno postaviti filozofsko pitanje te, kako bi potvrdio tu tezu, zamišlja film čiji bi naslov bio *Dobro*, film koji bi prikazivao niz moralnih dilema te završavao upitnikom; takav bi film, prema Prici, eksplicitno postavljao pitanje: “Što je dobro?” (usp. *ibid.* 243). S jedne strane, međutim, možemo primijetiti da je, kako bi se doseglo eksplicitnost, ponovno nužno posegnuti za jezičnim znakom – upitnikom – te se time opasno približiti “filozofiji u filmu”. S druge strane, čak ni to nije dovoljno; Prica navodi: “Međutim, za razliku od jezično izražene upitne rečenice, u slučaju ovakvog filma nije jasan sadržaj pitanja, tako da bi do točnog značenja postavljenog pitanja bilo potrebno doći hermeneutičkim tumačenjem” (*ibid.*). No ni to tumačenje neće nam zapravo pomoći: “nije jasno zašto bi film postavljao baš to, a ne neko drugo pitanje. Razlog tome je bogatstvo značenja filmskih slika koje je teško jasno i razgov[il]jetno prevesti u formu jezičnog iskaza” (*ibid.*).

Ako bi film htio opovrći filozofsku tezu, on bi i to mogao, ali samo ako prvo prikaže tu tezu u njenom verbalnom obliku (usp. *ibid.* 249), ako bi pak htio ilustrirati filozofsku tezu, ponovno bi morao posegnuti za filozofijom u filmu; Chaplin je primjerice mogao u *Moderna vremena* ili ubaciti Marxove citate, ili vezu prema Marxu uspostaviti “vlastitim izravnim, pisanim objašnjenjem na početku ili kraju filma” (*ibid.* 260). Što se misaonog eksperimenta tiče, nailazimo na isti problem neodređenosti značenja. Tako *Matrix* “bez eksplicitno naznačenog stajališta ne može argumentirati u prilog skepticizma” (*ibid.* 273), o *Vječnom sjaju nepobjedivog uma* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) može se reći da “uopće nije jasno što točno film tvrdi” (*ibid.* 274), a čak i značenje eksperimentalnog, autorefleksivnog filma, kao što je *Spokojna brzina* (*Serene Velocity*, 1970) Ernica Gehra, ostaje “nejasno i dopušta mnoštvo mogućih interpretacija” (*ibid.* 279).

Čitavu Pricinu analizu odnosa filma i filozofije može se zapravo sažeti unutar dvije teze. S jedne stra-

ne, filozofija je ovisna o jeziku čiste denotacije, jeziku koji ne bi dopuštao raznolika tumačenja, nesporedno, pa čak ni interpretacije. S druge strane, film, kao što je to Christian Metz vrlo jasno formulirao, nije i ne može biti jezik u užem smislu te riječi (usp. Metz, 1973: 35–37); ako bismo uopće prihvatili metaforu filma kao jezika, morali bismo se suočiti s činjenicom da taj jezik ravnopravno koristi različite semiotičke sustave, da je zapravo lišen upravo precizne denotacije. Iz tog razloga, unutar Pricinog sistema, filozofija se na filmu može pojaviti samo kad se doista pojavljuje jezik: unutar replika likova, pismenih objašnjenja itd. Svi su drugi oblici filozofiranja na filmu osuđeni na vječnu polisemiju, na to da uopće ne bude jasno što točno tvrde.

Zanimljivo je, međutim, da će Prica, unatoč svim navedenim zapažanjima, u zaključku ponovno zapasti u kontradikciju i pokušati spasiti film za filozofiju istovremeno afirmirajući njegovu inherentnu nefilozofičnost. Film, naime, s jedne strane ipak može postavljati filozofska pitanja, ilustrirati teze itd., ali je nužno “svaku tvrdnju o filozofskim mogućnostima nedokumentarnog filma utemeljiti u izvanfilmskoj (dokumentirane autorove intencije) ili unutarfilmskoj dokaznoj građi koja bi jasno pokazala filozofske intencije koje stoje u pozadini djela” (Prica, 2016: 299). Kao što smo, međutim, vidjeli, izvanfilmski su dokazi uvijek krajnje nepouzdati, a unutarfilmski krajnje neprecizni; film bi trebali spasiti oni elementi koji mu ne pripadaju. S druge strane, film ne treba dovesti u podređenu poziciju prema filozofiji, Prica nas u posljednjoj rečenici podsjeća da “nejasnost ili neodređenost filmskih značenja, koja dopuštaju konstrukciju mnoštva zanimljivih i za mišljenje provokativnih interpretacija iz različitih perspektiva, samo doprinosi bogatstvu samog filmskog umjetničkog djela” (*ibid.* 302).

Primijetiti ćemo da je film, u ovom završnom pasusu, definiran kao *umjetničko*, ne filozofsko djelo; nejasna i neodređena značenja poticajna su u umjetnosti, ali ne pridonose filozofskoj jasnoći. Zapravo se u konačnici radi o jasnoj demarkaciji: s jedne strane postoji filozofija koja se temelji na intenciji koju se zatim prenosi savršeno transparentnim denotativnim jezikom, a s druge strane stoji umjetnost, prostor konotacije i nejasnih značenja. Film se, s obzirom na to da iza njega postoji racionalan plan, parcijalno može približiti filozofiji, ali je potrebno uspostaviti granice, biti svjestan činjenice da je intencija unutar filma uvijek ugrožena polisemijom, da uvijek postoji mogućnost da uopće ne bude jasno što se točno tvrdi, da se filmske slike nikad ne može “razgovijetno prevesti u formu jezičnog iskaza”.

Postavlja se, međutim, pitanje nije li sam film kroz Pricinu knjigu, na neki način utjecao na njegove

filozofske teze. Pokušavajući iz temelja ispitati taj fenomen utemeljen na iluziji i perceptivnoj varci, fenomen koji očito nešto znači, ali nije jasno što točno znači, Prica je svaki put morao zaći u kontradikciju, osporiti temelje vlastite teorije. Film su tako statične slike kojih nigdje nema jer ih gledatelj doživljava kao pokrenute, konačna ovjera njegovog značenja jest misao autora koja je, kao misao, apsolutno nedostupna, a u trenutku kad prihvatimo neprovjerljivost misli, i denotacija se gubi unutar beskonačnih mogućnosti nesporeduma i laži. Kao da je film, svojom nesavladivom polisemijom i, kao što sam Prica primjećuje, paradoksalnom prirodom “pokrenutih slika” doveo u krizu upravo temelje analitičkog filozofskog sistema; kao da je i taj sistem, pokušavajući jednom zauvijek jasno definirati filmski medij, morao proživjeti krizu vlastitih temelja. Moglo bi se postaviti pitanje nije li upravo takav efekt, taj utjecaj koji film (pa čak i onaj snimljen isključivo radi profita) vrši na analitički misaoni sistem njemu inherentno filozofsko svojstvo neovisno od svake intencije ili pojedinačnog značenja.

Sve ovo, naravno, ne znači da je Pricina knjiga loša; premda nije uspio jednom zauvijek definirati temelje filma, on je doista ponudio impresivno temeljit pristup zadanoj problematici te time donio pomak u raspravi o nekim od osnovnih filmoloških problema. Da je, međutim, uspio ponuditi konačne odgovore, čitava bi rasprava bila zauvijek gotova. Možda ovaj prikaz ne bi bilo potpuno neumjesno zatvoriti pasusom iz Nietzscheovog eseja koji nas podsjeća na to da su upravo slabost percepcije i laž temelji umjetnosti, ali i sveukupne komunikacije, te ga iskoristiti kao svojevrsan opis Pricinog projekta:

Ovdje se zaista čovjeku smije diviti kao silnome graditeljskom geniju, kojem na pokretnim temeljima i, tako reći, na tekućoj vodi uspijeva podizanje beskonačno komplicirane pojmovne katedrale. Svakako, da bi se održala na takvim temeljima, mora ona biti zgradom kao od paučine, tako nježnom da bude valom ponesena, a tako čvrstom da ne bude od vjetra raspuhana na sve strane. (Nietzsche, 1999: 14)

LITERATURA

- Arnheim, Rudolf 2006. *Film as Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Metz, Christian 1973. *Ogledi o značenju filma I*. Beograd: Institut za film.
- Nietzsche, Friedrich 2014. *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*. Damir Barbarić, prev. Zagreb: Matica hrvatska.
- Prica, Ljubiša 2016. *Film kao medij filozofskog mišljenja*. Zagreb: Naklada Jurčić.